中晚唐燕乐和温庭筠艳科词的关系

方玲玲

二000年四月

目　录

引言

第一章 温庭筠和他的艳科词
一、严妆之妇人
二、香艳柔媚的闺房情思

第二章 中晚唐燕乐
一、燕乐由雅趋俗
二、重女音、善婉媚的社会风尚
三、胡夷里巷之曲的兴盛

第三章 温庭筠艳科词是中晚唐燕乐的产物
一、娱宾遣兴，男子而作闺音
二、柔美的南方风情
三、繁音促节的歌词格律

结论

摘　　要

曲子词在民间产生之时，题材内容相当广泛，但是到了晚唐温庭筠的手中，却开始走上狭窄的艳科之路。而此后，花间词“香而软”的词风，小词以婉约为本色的提法，无不是在温庭筠的影响下形成的。

刘熙载《艺概·词曲概》云：“词，声学也。”音乐的声情影响和决定了曲子词的声情。中晚唐时期，燕乐已经发生了很大的改变，逐渐由初盛唐时期的雅正向绮靡演变。本文试图从燕乐的这一变化来考察温庭筠艳科词产生的原因。

关键词：雅正　绮靡　艳科词

中晚唐燕乐与温庭筠艳科词的关系

引　言

词是燕乐的产物。唐代的燕乐是在不断发展变化的。初盛唐时，燕乐主要以宫廷燕乐为主。以龟兹乐为代表的胡乐对燕乐造成了很大的冲击，但胡乐过分渲染人的情感，违背了正统的音乐思想所倡导的中正之音，故而统治阶级出于政治统治的需要，力图把燕乐向雅化一路归导，使燕乐在构成上以民族传统音乐和新俗乐为主，在风格上崇尚雅正。

安史之乱摧毁了宫廷的音乐机构，民间音乐取代了宫廷燕乐成为社会的主流音乐。中晚唐以后盛行的宴游之风带来了酒筵歌舞的兴盛，大批饮妓活跃于歌楼舞榭，她们把称为“胡夷里巷之曲”的民间俗乐带入各种酒筵场合，一方面促成了曲子词的繁荣，另一方面使唐代的燕乐从雅正逐渐演变成了绮靡。晚唐温庭筠的艳科词正是中晚唐绮靡之乐的产物。

第一章　温庭筠和他的艳科词

温庭筠（约公元 812—870），太原人，本名岐，字飞卿。他是词史上第一个大力写词的文人。他的词，据《新唐书》所载，有《握兰集》和《金筌集》。现在均已不传。温庭筠现存词，《花间集》辑有六十六首。在他的词中，温庭筠营造了一个独特的艺术空间。这个独特性主要表现在词中所呈现出来的以香艳为美，以柔媚为美的美学情趣。

士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词。

《旧唐书·文苑传》

温飞卿所作词曰《金筌集》……盖皆取其香而弱也。

王世贞《艺苑栀言》

所谓“侧艳之词”或“香而弱”，具体而言，是指其曲子词的题材内容及风容色泽的艳科倾向。

一、严妆之妇人

“飞卿，严妆也。”[1]温庭筠词的香艳味首先表现在其严妆之女性形象。女性是温词主要的描写对象。《温飞卿诗集笺注》收录温庭筠诗歌三百三十七首，其中女性题材只占三十几首。而他的曲子词中除《清平乐》第二首为羁旅行役词：“洛阳愁绝，杨柳花飘雪。终日行人争攀折，桥下水流呜咽。　上马争劝离觞，南浦莺声断肠。愁杀平原年少，回首挥泪千行。”《定西番》第一首描写征人思乡：“汉使昔年离别。攀弱柳，折寒梅，上高台。　千里玉关春雪，雁来人不来。羌笛一声愁绝。月徘徊。”其余六十四首均以女性和她们的恋情为内容。词中出现了青楼女子、宫女、戍妇、商妇、采莲女、女道士等等不同身份的女子。其中，以青楼女子的形象为最多。

水晶帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。　藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。　《菩萨蛮》其二

香玉，翠凤宝钗流苏。钿筐交胜金粟，越罗春水绿。　画堂照帘残烛，梦余更漏促。谢娘无限心曲，晓屏山断续。　《归国遥》其一

馆娃宫外邮城西，远映征帆近拂堤。系得王孙归意切，不同芳草绿萋萋。　《杨柳枝》其五

在这些词中，描绘女性之美是温庭筠的写作重点之一。杨海明在论及唐宋词以艳为美的审美情趣时提到：“‘香艳’二字，本是用于女性的形容词。而说到唐宋词中的香艳味，归根到底就是由于它好写女性生活和女性之美而带来的一种特殊的审美新感觉。”[2]温庭筠在他的词中习惯用大量艳丽的语词来描摹女性的容貌、服饰、屋内的陈设和屋外的环境，借以烘托女性的柔媚美和香艳美。比如《菩萨蛮》第二首，上片先用“水晶帘”、“玻璃枕”、“鸳鸯锦”来描绘女主人闺房陈设之精致，接着用“暖香”来暗示女子闺房的温暖氤氲；下片用“藕丝秋色浅”描写女子所穿服饰。以秋色渲染衣着色彩的华丽，显得委婉而有情致；“人胜”、“香红”、“玉钗”都是女子头上所配饰物。“香红”指的是簪花，词人不直接说花却说“香红”，却是从花的气味和颜色来展现其绮靡浓艳之姿，借以烘托女子旖旎的风姿。这种以精美的物象衬托女性娇美的容貌和多姿的风情的手法在其他歌词亦是举不胜举。如用“金鹧鸪”、“金雀钗”、“翠钗金作股”、“翠翘金缕双鸂鶒”、“凤皇相对盘金缕”、“玉钗斜箓云鬟里”、“战栗金凤斜”等等写妇女头饰；用“水晶帘”、“画罗金翡翠”、“鸾镜”、“画屏金鹧鸪”、“翠幕”、“罗幕翠帘”、“鸳鸯枕”、“凤

帐鸳被”、“金带枕”、“凤凰帷”等等极写女子屋内之陈设；用“香腮”、“香红”、“翠钿”、“红粉面”、“金霞”、“玉腕”等等写女子的容颜及打扮。语句极为绮丽。对此，前人早有论述：

飞卿惯用“金鹧鸪”、“金鹦鹉”、“金凤凰”、“金翡翠”诸字以表富丽。 《栩庄漫记》

庭筠工于造语，极为奇丽。 陈庭焯《白雨斋词话》引胡元任话

温庭筠工于造语，极为绮靡，《花间集》可见矣。

胡仔《苕溪渔隐丛话》

温庭筠词极流丽，宜为《花间集》之冠。 黄升《花庵词选》卷一

这些艳词丽语一方面从嗅觉上刺激人的感官，使未见其人，先闻其香。比如，他的代表作十四首《菩萨蛮》中有八首中含有“香”字：

其一	鬓云欲度香腮雪
其二	暖香惹梦鸳鸯锦、双鬓隔香红
其五	杏花含露团香雪
其六	香烛销成泪
其八	寂寞香闺掩
其十	沉香关上吴山碧
其十一	杏华零落香
其十二	万枝香袅红丝拂

这里，有女人身上特有的脂粉香；有闺房的炉香和烛香；还有屋外浓丽的花香。这些香气交织在一起，营造了一个充满脂粉气和香艳味的氛围。而置身其中的女性自然会使人产生香腻之感。另一方面，则是从视觉上加深人们对女性香艳美的印象。“金鹧鸪”、“绿窗”、“蕊黄”、“红蜡”，浓墨重色，镂金错彩，透出浓艳的富贵之气。俞平伯说：“《花间》美人如仕女图。”[3]指的就是温庭筠这种以工笔绘画的手法对女性之美细致入微的刻画。

色彩和香味只是温庭筠严妆妇人的静态美。在温词中，妩媚撩人的举止神态更能体现出女性的娇艳。如《菩萨蛮》其一：

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画娥眉，弄妆梳洗迟。 照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。

这首词写一女子清晨起床梳妆打扮。先用“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪”写其清晨醒来之时粉黛已消，残妆犹存的娇媚，再用“懒”和“迟”字描绘此女子慵懒的神情。“照花前后镜，花面交相映”对镜描眉，

顾影自怜，其妩媚之态至而有搔首弄姿之嫌。此外，如“蕊黄无限当山额，宿妆隐笑纱窗隔。”[4]“转盼如波眼，娉婷似柳腰。花里暗相招，忆君肠欲断，恨春宵。”[5]写女子含娇含情，无不充满香艳之色。这和传统的以端庄为女性之美的美学趣味大相径庭，难怪有人斥其为淫词了。

二、香艳柔媚的闺房情思

中晚唐时期，整个社会的审美趣味发生了改变，“时代精神已不在马上，而在闺房，不在世间，而在心境”[6]。一股“反道缘情”的思潮应运而生。诗人们不再追求雄豪壮伟的盛唐气势，而把目光投向了闺阁之中，开始注意人的心境、心绪。李商隐提出了文学不应拘囿于“传道”和“言志”，而应当抒写人类丰富的感情的主张。他的许多诗歌就是以闺情为内容：“相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。”[7]在表现男女恋情上极尽委婉曲折之能事。而爱情主题更成为了温庭筠艳科词的永恒旋律。他的词，大部分都离不开闺怨、相思和离别：

河上望丛祠，庙前春雨来时。楚山无限鸟飞迟。兰棹空伤别离。何处杜鹃啼不歇，艳红开尽如血。蝉鬓美人愁绝，百花芳草佳节。

《河渎神》其一

牡丹花谢莺声歇，绿杨满院中庭月。相忆梦难成，背窗灯半明。翠钿金压脸，寂寞香闺掩。人远泪阑干，燕飞春又残。

《菩萨蛮》其八

含娇含笑，宿翠残红窈窕，鬓如蝉。寒玉簪秋水，轻纱卷碧烟。雪胸鸾镜里，琪树凤楼前。寄语青娥伴，早求仙。

《女冠子》其一

镜水夜来秋月，如雪。采莲时，小娘红粉对寒浪。惆怅，正思想。

《荷叶杯》其一

这些词，第一首写楚女的离别之苦；第二首是寂寞女子的闺怨；第三首刻画了一位女道士的思春心态；第四首描写一采莲女的恋情。其他如《菩萨蛮》写青楼女子相思，《杨柳枝》写宫女的幽思苦情以及《定西蕃》、《蕃女怨》写戍妇思念征夫等等，内容极其单一，正如刘熙载所言：“温飞卿词精妙绝人，然类不出乎绮怨。”[8]男女之间的爱情本身就是一种充满香艳味的情感。而温词中千遍一律的闺情和花柳，更增加了香艳的色彩。可见，香艳柔媚的闺房情思正是温词走向艳科的另一原因。

委婉、细腻本是女性情感的独具特色，温庭筠在刻画词中人的恋情时，

并没有停留在对爱情具体情节的描写中，而是以女性代言人的身份客观细致地描摹词中女子的心态和情感。以《菩萨蛮》为例：

玉楼明月长相忆，柳丝袅娜春无力。门外草萋萋，送君闻马嘶。 画

罗金翡翠，香烛销成泪。花落子规啼，绿窗残梦迷。 其六

这是一首怀人词。上片先用“明月”、“柳丝”两个意象营造出了一个离别的凄迷意境，再以柳丝之袅娜暗示女子缠绵的情思。“门外草萋萋”句借景抒情，“离恨恰如春草，更行更远还生”[9]，以萋萋春草点染离愁别绪的深远难尽。再以“送君闻马嘶”来烘托离别的感伤气氛。下片开头以金翡翠反衬女主人公的孤栖苦况，并暗示其渴望“成双”的心理。“花落子规啼，绿窗残梦迷”选择富有象征意义的暮春景物：花落春尽，杜鹃啼血，在凄美的氛围中再用恍惚迷离的梦境来表现女子柔婉的情思。整首词写情委婉曲折，意境缠绵悱恻，真是“字字哀艳，读之销魂”[10]。全词以抒情为主，词的意象跳跃不定，很难用明确的语言来描述，但事实上，作者也并不想人们用精确的语言把它描述出来。他在这里所着力追求的不是恋情中的种种细节，而只是含蓄地描写了“她”内心深处那种怨郁悱恻的精神状态。他所要捕捉的正是人的主观感受和心灵的表现，那种极为幽微、深细的“心绪”、“心曲”。“春恨正关情，画楼残点声”、“心事竟谁知，月明花满枝”、“梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明”、“过尽千帆皆不是，斜辉脉脉水悠悠。肠断白频洲”所写的全是这一番迷离惝恍的心态。

在这股柔情似水的爱情意识的柔化下，词人的审美心理也跟着发生了女性化的柔变，最终使词的风格深深地烙上了香婉的痕迹。

---

1 周济《介存斋论词杂著》
2 杨海明《试论唐宋词的“以艳为美”及其香艳味》人大复印资料一九九七年第二期
3 俞平伯《清真词释》
4 《菩萨蛮》其三
5 《南歌子》其七
6 李泽厚《美的历程》
7 李商隐《无题》
8 刘熙载《艺概》卷四
9 李煜《清平乐》
10 陈廷焯《白雨斋词话》

第二章 中晚唐燕乐

刘熙载云："乐歌，古以诗，近代以词。如《关雎》、《鹿鸣》皆声出于言也；词则言出于声矣。故词，声学也。"[1]这段话指出了在音乐和诗歌的关系上，唐宋以前以诗歌为主，诗歌占主要地位，音乐则附属于诗歌。如《舜典》云"诗言志，歌永言，声依永，律和声。"王灼《碧鸡漫志》云"古人初不定律，因所感发为歌，而声律从之。"都是先有诗歌（指徒歌）后有声律，而声律的变化仍是由诗歌来决定。唐宋以后，尤其是曲子词出现之后，诗乐关系发生了改变。由"声出于言"，变成"言出于声"。即由文字决定音乐变成音乐决定文字。元微之称："在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度长短之数，声韵平上之差，莫不由之准度。"[2]词的句式、押韵、平仄都要视音乐而定。可见，此时已由以诗为主而变为以乐为主，音乐占了主体的地位，而诗歌则服从于音乐。刘尧民在《词与音乐》中论述到：

> 初期的词，词与乐是融合成一片，不惟形式上音乐化，而且情调意义 完全与音乐同化。这 的 成为音乐的附属品，诗歌不过是借来作为音乐的说明，使音乐得到了具体化。

由此可知，音乐的内容和形式是起决定作用的，它决定了词的内容和形式。所以，温庭筠的词走上艳科之路，究其原因，和中晚唐的燕乐有很大的关系。

一、燕乐由雅趋俗

燕乐是隋唐之际产生的新的音乐体系。对燕乐的定义，近人丘琼荪[3]，有非常详细而全面的论述：

> 这燕乐是雅俗兼施的，上自郊庙朝廷之所谓"雅"，下至陌头里巷之所谓"俗"。其中有中原乐，也有外族乐；有歌，有舞；有新，有旧。应用的范围既很广泛，性质和内容又较复杂。事实上，典礼中用得很少，日常娱乐，尤其是广大的民间用得很多。一切民间乐曲，可称无一不在燕乐范围之。所以"燕乐"二字，在唐以后变成为俗乐的代名词了。隋唐燕乐中的中国乐（原按：此"中国"与四夷相对，指京师及中原地区），以清乐、法曲为主。外族乐很多，以龟兹乐为主。……于是，这燕乐成为古今中外、兼收并蓄、包罗万象的一个新乐种，发始于隋而完成于唐，

因亦称为隋唐燕乐。

故而燕乐是结合了胡夷之乐和民族传统音乐清商乐特点的新型音乐。沈括《梦溪笔谈》言："以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为燕乐。"燕乐既不同于用于郊庙祭祀的雅乐，也不同于魏晋南北朝时期的俗乐清乐，它是新的历史形式下产生的新的音乐品种。唐代的燕乐从它产生开始，就在不断发展变化。中晚唐时的燕乐，和初盛唐相比，已经有了很大的差别：

> 自长安以后，朝庭不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。
>
> 《旧唐书·音乐志》

所谓"古曲"，是指魏晋南北朝以来的清乐。沈约《宋书·音乐志》言其"从容雅缓，犹有古士君子之遗风"。杜佑《通典》亦说它"舞容闲婉，典有姿态"。唐九部乐、十部乐中专设有"清商乐"一部。"武太后之时，犹有六十三曲"[4]。但到了肃宗朝，就只剩下八首了。段安节《乐府杂录》中虽仍载有"清乐部"，纵观内容，主要是乐器的名称：

> 乐即有琴、瑟、云和筝一其头象云一笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。戏即有弄贾大猎儿也。

清乐衰亡的现象表明，以清乐为代表的"华夏正声"在中晚唐社会日益受冷落的状况。遭受同样命运的还有法曲。法曲来自东晋及梁代的法乐，唐代的法曲因唐玄宗时的梨园法部而得名：

> 初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵圆体修颈而小，号曰"秦汉子"，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号"皇帝梨园弟子"。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。 《新唐书·礼乐志》

从上可知，玄宗时代梨园法部的乐工都是经过选拔的最优秀的音乐人才，梨园法曲代表了盛唐燕乐的精华部分。法曲的演奏乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶等，为清乐乐器，并以"其音清而近雅"为特色，所以，一向喜爱"繁声淫奏"的隋炀帝会"厌其声淡"而在曲终"复加解音"。法曲从天宝以后便衰微了，除了唐文宗时制 云韶法曲，曾一

度热闹了一阵，不久就又消沉下去了：

文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐，制云韶法曲及《霓裳羽衣舞曲》。云韶乐有玉磬四、虚、琴、瑟、筑、篪、箫、**觅**跋、膝、笙、竽、皆一，登歌四人，分堂上堂下，童子五人绣衣执金莲花以导，舞者三百人。……乐成，改法曲为仙韶曲。 《新唐书·礼乐志》

闻君部内多乐徒，问有《霓裳》舞者无？答云七县十万户，无人知有《霓裳舞》。 白居易《霓裳羽衣舞》

白居易作此诗于敬宗朝，而盛唐著名的法曲乐舞《霓裳羽衣舞》在民间知之者已是甚少。

取代清乐和法曲地位的是在民间广泛流传的胡夷里巷之曲：

自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。 《旧唐书·音乐志》

文宗每听乐，鄙郑、卫声，诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》，以 .云韶乐 和之。 《旧唐书·冯宿传》

文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰云韶乐。 《旧唐书·王涯传》

所谓的“胡夷里巷之曲”或称“郑卫之音”，指的是民间音乐。文宗“鄙郑、卫声”，固然是因为文宗本人曾一度对雅乐感兴趣，但更主要的是因为中晚唐时期的音乐已经不是宫廷燕乐的天下了。

初盛唐时期，燕乐主要是指宫廷燕乐，包括十部乐、二部乐、教坊曲、梨园法曲以及散乐。当时的宫廷燕乐，汇集了社会上最优秀的乐工和曲目。象著名的艺人许永新、念奴、何满子、李龟年等都隶属教坊，而唐人崔令钦《教坊记》中记录的宫廷教坊演出曲目—包括二百七十八首小曲名和四十六首大曲名—则是当时社会上最流行的歌舞曲的汇萃。宫廷燕乐最盛时，不仅人数繁多，曲目亦是“不可胜记”：

唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。 《新唐书·礼乐志》

御按横金殿幄红，扇开云表露天容。太常奏备三千曲，乐府新调十二钟。 花蕊夫人《宫词》

任二北先生《敦煌曲初探·起源》云花蕊夫人语虽有夸大，但“若总太常与教坊，双方所有之曲以计之，至少亦当有一千至二千之数。”如此庞大的规模，使得宫廷燕乐在初盛唐时期的乐坛上占有绝对的优势，可以说，宫廷燕乐的音乐风貌基本上就代表了当时整个社会的音乐风貌。

初盛唐之际，政治上的强盛带来了文化的繁荣，各民族音乐汇集于长

安，外族音乐对整个社会的音乐造成了很大的冲击：

> 唐武德初，因隋旧制，用九部乐。太宗增高昌，又造宴乐，而去礼毕。其著令者十部：一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国，而总谓之燕乐。 郭茂倩《乐府诗集·近代曲词》

狭义的燕乐指的就是十部乐。而十部乐中胡夷之乐就占了七部，其中印度乐一伎、东夷乐一伎、西域乐五伎。所以以前很多人在论及隋唐燕乐时，总是过分强调它的胡化。而立坐二部伎，据《旧唐书·音乐志》卷二十九载，立部伎“自破阵乐以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。”坐部伎“自长寿乐以下皆用龟兹乐。”可见，龟兹乐在当时是非常受欢迎的。唐代最流行的乐器琵琶就是龟兹乐器。唐人诗歌中有很多是有关琵琶的。比如光白居易就有《琵琶行》、《听琵琶妓弹略略》、《听曹刚琵琶，兼示重莲》、《春听琵琶，兼简长孙司户》，此外，如顾况的《刘禅奴弹琵琶歌》、刘禹锡的《曹刚》以及元稹的《琵琶歌》等等。琵琶的出现，给唐代人带来了燕乐二十八调。《新唐书·礼乐志》称：

> 凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟中宫为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商；大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉为七羽。皆从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡。

这二十八调的特点是：“从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡。”繁声淫奏，富于变化。“高至紧五夹清，低至上一姑洗，卑则过节，高则流荡，甚至迭出均外”，属于“靡靡之乐”[5]。日本学者林谦三在他的《隋唐燕乐调研究》中指出：“龟兹乐调给于中国音乐的影响是有种种的。但其中当以使中国传统的调的观念之变更为早。中国古时一均中之七音，其宫声以外者不以为调首，因而调与宫调不外是同意语，但其后宫声以外的六声都可以为调首而成为调了。”调性增加的直接后果是增加了音乐的表现力，人们能够运用更多的音乐语言来表达自己的情感。这也是燕乐对中国音乐史的一大贡献。除了琵琶之外，其他外族乐器象羯鼓、拍板等在唐代也很盛行。唐玄宗称羯鼓为“八音之首”，南卓的《羯鼓录》就是专门记载羯鼓曲的，内著录了一百三十一首曲名。而拍板，王昆吾《唐代酒令艺术》写到：“拍板，它便是唐人曲子歌唱的必备伴奏乐器。在现存的隋唐五代壁画中，每一支乐队都配

有拍板。”《太平广记》卷二十二“蓝采和”条：“每行歌于城市中乞食，持大拍板，长三尺余，常醉踏歌，老少皆随看之。”[6] 这些节奏性伴奏乐器的大量使用，使唐人形成了“拍”的概念，从而最终促成了曲子词的产生。除此之外，在唐代，人们还喜欢用外族乐器来演奏民族乐曲。如胡仔《苕溪渔隐丛话》后集曰：

> 《乐府杂录》云：“笛者，羌乐也。古曲有《折杨柳》《落梅花》。”故谪仙《春夜洛城闻笛》云：“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻《折柳》，何人不起故园情？”杜少陵《吹笛诗》：“故园《杨柳》今摇落，何得愁中曲尽生？”王之涣云：“羌笛何须怨《杨柳》，春风不度玉门关。”皆言《折柳曲》也。

因此，在唐代燕乐的发展历程中，以龟兹乐为代表的胡乐对燕乐的影响是巨大的。这从天宝十三年，太常寺大乐署所提供的二百四十三曲名中多数为胡歌这一事实中亦可得到证明。

胡乐入华造成了燕乐的繁荣，在唐代，它不但受到广大民间的乐工歌妓以及文人才士的喜爱，而且最高统治者，也对之钟爱有加：

> 明皇尤溺夷音，天下薰然成俗。 《能改斋漫录》

> 开元二十四年，升胡部于堂上。……后又诏道调、法曲与胡部新声合作。 《新唐书·礼乐志》

对于胡乐的特点，《文献通考》有非常生动的描述：

> 自宣武（北齐）已后，始爱胡声，洎于迁都屈茨，琵琶、五弦、箜篌、胡𥂴、胡鼓、铜钹、打沙罗、胡舞，铿锵镗鎝，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽。歌音全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音，皆初声颇复闲缓，度曲转急噪。按此音所出，源出西域诸天诸佛韵调，娄罗胡语，直置难解。况复被之土木，是以感其声者，莫不奢淫躁竞，举止轻飙，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄耳，情动于中，不能自止。

《隋书·音乐志》也称：“后主（北齐）唯赏胡戎乐，耽爱无已，于是繁习淫声，争新哀怨。”能使“听之者无不凄怆”且“莫不奢淫躁竞，举止轻飙，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄耳”，可见，这是一种极端感情化，极具抒情性的音乐。它在表现人类情感的方式上是极尽渲泄之能事，没有若即若离的矜持，也没有欲言却止的含蓄。而正统的音乐思想所倡导的却是中正之音，所谓“中正则雅，多哇则淫”[7]。这种音乐思想在唐代特定的音乐背景下，有的时候就表现为严守“华夷之辨”，维护华夏正声。因此，虽然燕乐到处流行，但统治阶级从政治统治的需

要出发，认为燕乐非正声而加以排斥。李渊就说："闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也……公等亲宾宴饮，宜奏正声。"太宗李世民时，因为国趋和平，于是他也戏作起艳诗来，虞世南就板起面孔说他："圣作虽工，体制非雅。此文一行，恐致风靡。臣不敢奉诏。"[8] 到了唐中宗的时候，朝廷就明令禁止了。

> 其年（神龙）九年，敕三品以上，厅有女乐一部，五品以上，女乐不过三人，皆不得有钟磬，淫声过声凶声慢声，皆禁之。淫声者，若郑卫；过声者，失哀乐之节；凶声者，亡国之音，若桑间濮上；慢声者，惰慢不恭之声也。 《唐会要》卷三十四

段安节《乐府杂录》原序中亦曰：

> 爰自国朝初修郊礼，刊定乐悬，约三代之歌钟，均九威之律度，莫不韶音尽美，雅奏克谐，上可以吁天降神，下可以移风变俗也。以至桑间旧乐，濮上新声，金丝慎选于精能，本领皆传于故老。重翻曲调，全祛淫绮之音。

初盛唐统治者一方面对燕乐作种种的限制，另一方面则力图使以宫廷燕乐为主流音乐的初盛唐音乐向传统音乐复归。任二北《教坊记笺订》指出："唐初清乐，颇为时重"，《资治通鉴》卷二百记载了尉迟敬德晚年好奏清乐之事：

> 敬德晚年闲居，学延年术，修饰池台，奏清商乐以自奉养，不交通宾客。

沈既济《陶峴传》也记载了盛唐文人陶峴："有女乐一部，尝奏清商曲，逢其山泉，则穷其境物。"当时不仅士大夫嗜好清乐，宫廷提倡清乐的呼声也很高：

> 高宗以琴曲寖绝，虽有传习，复失宫调，令有司修习。太常丞吕才上言："舜弹五弦之琴，歌南风之诗，是知琴操曲弄皆合于歌。今以御雪诗为《白雪歌》。古今奏正曲复有送声，君臣唱和之义，以群臣所和诗十六韵为送声十六节。"乃命太常寺著于乐府。才复撰《琴歌》、《白雪》等曲，帝亦制歌词十六，皆著乐府。 《新唐书·礼乐志》

宫廷所奏清乐不仅有前朝旧乐，还整理加工了部分失传的古曲，可见高宗朝对清乐的重视。除了重视清乐之外，结合华夷之乐成分的新俗乐在音乐风格上，也更接近传统音乐。新俗乐最典型的代表是法曲。法曲来源有隋以前的清乐、外来民族的音乐、还有民间新音乐。以清乐为主。"法曲即清乐，南曲也"[9]，其风格则"清雅优美"[10]。"法曲虽失雅音，盖诸夏之声也"[11]。而最早结合胡汉乐特点的西凉乐，其音乐风格也表现

出汉乐倾向。《旧唐书·音乐志》载："惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅。"王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞集·后记》说："……公元四三九年，北魏讨平北凉，缴获'秦汉伎'，改称'西凉乐'。'西凉乐'以汉乐为主体，而杂此胡乐声调。……隋文帝曾在划分九部伎时，将西凉乐与清乐并组。"正因为西凉乐"闲雅"的风格接近清乐，所以隋文帝会将它与清乐并组。西凉乐的音乐风格既符合正统的音乐美学，有利于统治阶级的"乐教"，也体现了华夷兼并的统治政策。因此，它在唐代大受欢迎：

> 自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐。……其曲度皆时俗所知也。 《旧唐书·音乐志》

所以，我们可以断定，初盛唐燕乐虽然受到胡乐的冲击，却呈现出雅正的风格。

安史之乱是唐代社会的分水岭，也是唐代燕乐的分界点。安史之乱之后，宫廷的音乐机构被破坏，许多优秀的乐工伎人流落到民间，造成了宫廷燕乐的衰败：

> 洎从离乱，礼寺隳颓，簨簴既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。 《乐府杂录》

> 洎渔阳之乱，六宫星散，永新为士人所得。韦青避地广陵，因月夜凭阑于小河之上，忽闻舟中奏《水调》者，曰："此永新歌也！"乃登舟与永新对泣久之。 《乐府杂录》

> 先时，有太常乐工刘玠流落至潞州，虔休因令造此曲（指《诞圣乐曲》）以进，今《中和乐》起此也。 《旧唐书·王虔休传》

虽然安史之乱使唐代社会开始由强盛走向衰弱，但中唐以后，城市经济仍然不断发展。到了晚唐，更是呈现出一派繁荣的景象。温庭筠描写当日金陵的景象是"满耳笙歌满眼花，满楼珠翠胜吴娃。因知海上神仙窟，只是人间富贵家。"[12]韦庄描写当日长安的景象是："长安二日多香尘，六街车马声辚辚。家家楼上如花人，千枝万枝红艳新。"[13]在这个繁华旖旎的城市生活的温床上，社会崇尚奢华享乐的风尚日益滋长：

> 前代名士，良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝以后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。由是物务多废。 《旧唐书·穆宗纪》

> 长安风俗，自贞元侈于游宴，其后或侈于书法图画，或侈于博奕，或侈于卜祝，或侈于服食。 《国史补》卷下

> 自大中皇帝好儒术，特重科举，故进士自此尤盛，旷古无俦。然率

多膏粱子弟，平进岁不及三数人。由是仆马豪华，宴游崇侈。

《北里志》序

游宴之风盛行的结果是带来了中晚唐酒筵歌舞的繁荣。中晚唐酒筵歌舞不同于初盛唐时期宫廷宴飨时的大型歌舞，它主要是服务于日常小型饮宴的小舞小唱。这些小型饮宴盛行于社会各个阶层，上至宫廷，下至黎民百姓。我们现在所能见到的唐时绘画《妓人行乐图》，就是中唐时坊妓举行的一次日常宴会；而《韩熙载夜宴图》中韩熙载的家宴，虽然画的是五代时士大夫的宴飨情形，但中晚唐大致亦如此。在饮筵之上，大批歌楼妓女活跃于其中，这些歌妓大多来自民间，她们的传唱，使得民间的胡夷里巷之曲广为流传，曲子词逐渐流行起来，于是，在宴饮冶游之风和笙歌丝竹之声中，音乐中心逐渐由宫廷转移到了民间。音乐风格也逐渐走入了闺阁之中，由雅正日趋绮靡艳丽。

二、重女音、善婉媚的社会风尚

伴随着中晚唐“宴游崇侈”的社会风俗，狎妓冶游成为一种社会风气。上自朝廷宰执，下至地方牧守，士子商贾，无不竞染此风。于是，一大批声妓应运而生。这些声妓主要有两类：一类是营妓，一类是坊妓。营妓一般由地方长官如节度使、州刺史等直接掌握、支配，故营妓又称“官妓”。当时不仅长安、洛阳两京有着大批官妓，各大州府也设有官妓，所以有“郡妓”、“州妓”、“府妓”之称。至于县一级官府，《旧唐书·韦坚传》说，天宝初，灵宝、陕县官府集合两县“官使妇人”唱得宝歌取悦唐玄宗，可见县一级官府也设有官妓。而有关坊妓的记载主要是《北里志》。《北里志》记载了数量众多的酒妓及她们的生活。“京中饮妓籍属教坊”[14]；她们常大多聚居于平康里，“长安有平康坊，妓女所居之地，京都侠少，萃集于此……时人谓此坊为风流薮泽”[15]。坊妓身份比较自由，能自行开业经营，具有商业性质，和坊妓交往的多是举子和新进士。元稹诗：“密携长上乐，偷宿静坊姬。”[16] 杜牧诗：“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。”[17] 当时扬州、成都等繁华的大都市都是名妓荟萃之地。《太平广记》这样描述扬州的青楼盛况：“倡楼之上，常有绛纱灯万数，辉耀空中。九里三十步街中，珠翠填咽，邈若仙境。”[18] 这批声妓或者能歌，或者善舞，或长于酒令，她们活跃于各种酒筵活动中。王昆吾《唐代酒令艺术》云：“从初盛唐，妓女集中在宫廷和少数权贵手中，到中晚唐，公妓多样化、私妓普遍化、教坊商业化，妓女的性质、地位和数量都有

了很大的改观。……初盛唐诗所反映的文人娱乐生活，是贫乏的，凡写到妓女的地方，一般只是‘观妓’诗；而在中晚唐诗中，却充满了作为游戏伙伴的妓女的形象。白居易所谓‘歌酒之侣’、‘歌酒之伴’，对这一现象作了概括。”可见，此时的歌妓已成为中晚唐酒筵艺术中不可或缺的重要人物。

饮妓的歌舞表演有时纯粹是观赏性质的，但大部分是为了助酒侑觞：

玉管朱弦莫急催，容听歌送十分杯。长爱《夫怜》第二句，请君重唱“夕阳开”。 白居易《听歌六绝句》之四《想夫怜》

李相绅镇淮南，张郎中又新罢江南郡……张尝为广陵从事，有酒妓，尝好致情，而终不果纳。至是二十年，犹在席，目张悒然，如将涕下。李起更衣，张以指染酒，题词盘上，妓深晓之。李既至，张持杯不乐。李觉之，即命妓歌以送酒。遂唱是词曰：“云雨分飞二十年，当时求梦不曾眠。今来头白重相见，还上襄王玳瑁筵。”张醉归，李令妓就张郎中。

《本事诗》卷一题张又新《赠广陵妓》

为了满足娱乐者的审美要求，无论是达官贵人的酒筵，还是民间的歌楼舞榭，唱歌最好是由念奴一般“有姿色，善歌唱”的妓女来演唱。《碧鸡漫志》云：“古人善歌得名，不择男女。……今人独重女音，不复问能否。……唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤，意传心事，语娇声颤，字如贯珠。老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家见道，是伊模样，怎如念奴。”说的虽然是宋代的情况，但在晚唐，这种现象已经非常普遍。任二北先生在《教坊记笺订》中所列教坊伎中，尚有十七人为男伎，而中晚唐盛行的酒筵歌舞已是女妓的天下。《旧唐书·文宗本纪》中有文宗多次出女乐的记载：

己酉，敕凤翔、淮南先进女乐二十四人，并放还本道。

三月庚午，出宫女三百人于安国寺，有出掖庭教坊女乐六百人于九仙门，召其系族归之。

《唐语林》卷三亦记载，会昌年间，武宗常往教坊作乐，“谐谑如民间宴席”，意不能尽，遂“诏扬州监军取解酒令妓十人进入。”而曾几何，玄宗因为频召女乐，而被臣下进谏：

时太子（指玄宗）频遣使访召女乐，命宫臣就率更署阅乐，多奏女妓。曾（指贾曾）启谏曰：“良以妇人为乐，必务冶容，哇姣动心，蛊惑丧志，上行下效，淫俗将成，败国乱人，实由兹起。

《旧唐书·文苑传》中

宫廷不再以女乐为忌，民间就更不用说了。中晚唐的曲子词，多出自

妓女之口。如杜秋娘的《金缕衣》、李贺的《花游仙》、白居易的《想夫怜》、薛能的《杨柳枝》，以及《全唐诗》卷八六七所载的《妙香辞》、《太平广记》卷三四九所载的鲍家四弦歌二首——据记载都是妓女歌唱的。《北里志》、《醉乡日月》也记载了大量民间歌妓的情况。中晚唐社会又盛行有文人和妓女参加的歌舞筵席。比如著名的“曲江游宴”就是进士与歌妓的欢宴。林宽《曲江》诗所云：“倾国妖姬云鬟重，薄徒公子雪衫轻”、“柳絮杏花留不得，随风处处逐歌声。”热闹可见一斑。

五代欧阳炯《花间集》序言：

> 镂玉雕琼，拟化工而迥巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜。是以唱云谣则金母词清，挹霞醴则穆王心醉。名高白雪，声声而自合鸾歌；响遏行云，字字而偏谐凤律；杨柳大堤之句，乐府相传；芙蓉曲渚之篇，豪家自制；莫不争高门下，三千玳瑁之簪；竞富尊前，数十珊瑚之树。则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。自南朝之官体，扇北里之倡风。何止言之不文，所谓秀而不实。有唐以降，率土之滨，家家之香径春风，宁寻越艳；处处之红楼夜月，自锁姮娥……将使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。

在这里，演唱者是清一色的女性：“绣幌佳人”、“姮娥”、“南国婵娟”；而欣赏者则是清一色的男性：“绮筵公子”、“西园英哲”；音乐是声合鸾歌、字谐凤律；歌词则是杨柳之句、芙蓉之篇；而这一切又都是为了“助娇娆之态”以“资羽盖之欢”。女音中呈现出来的女性所特有的柔媚之美，和女性自身的婉媚相得益彰，在特定的酒筵氛围中，被男性审美者普遍接受，从而最终在中晚唐社会形成“重女音”的音乐观念。《醉乡日月》论酒筵不欢之时，有“乐生而妓娇”语，这反映了在酒筵场合中，女性乐人的特殊作用。缠绵柔婉的相思之情，伴着那清脆若莺语、流利如连珠的筝琶之音，由莺喊燕舌一般的歌喉中声声唱出来，该使多少文人狎客如痴如醉。

和声乐上“重女音”相伴的是舞蹈也出现了女性化倾向。唐时的曲子，多半是声容兼备的。据任二北先生考证，《教坊记》所列曲名几乎全是歌舞曲。而现存敦煌舞谱《遐方怨》、《南歌子》、《浣溪沙》、《荷叶杯》、《凤归云》等等舞曲均是当时流行的歌曲。王昆吾在《唐代酒令艺术》中亦指出，酒筵上流行的曲子，许多是唐大曲的摘遍曲，又总是作为大曲的舞曲部分流行的。如《三台》、《柘枝》、《回波乐》、《倾杯乐》、《杨柳枝》、《醉浑脱》、《抛球乐》、《阿曹婆》、《轮台》等都是。沈德符《顾曲杂言》

说：

> 然古人酒欢起舞，多男子，……唐开成间乐人崇胡子能软舞，……其舞姿不异女郎，则知唐末已全重妇人。而唐时教坊乐又有垂手罗……乌夜啼之属，谓之软舞；阿辽……达摩叉之属，谓之健舞，又不专用女郎也。……唐人谓教坊雷大使舞，极尽工巧，终非本色。盖本色者，妇人态也。

舞蹈者由“多男子”发展为“重妇人”；舞蹈类型从软舞、健舞并行变为软舞独占舞坛；乐舞以“妇人态”为“本色”。这正表现了中晚唐的普遍社会审美趣味。而杨炎、白居易等文人的诗句，正反映了这种“重女音，善婉媚”的审美倾向。“玉山翘翠步无尘，楚腰如柳不胜春”[19]“玉管清弦声旖旎，翠钗红袖舞参差……歌脸有情凝睇久，舞腰无力转裙迟。”[20]“口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤。”[21]柔媚的女音和婉媚的舞姿，伴随着青楼女子的“脂粉气”和“香艳味”，孕育着中晚唐的燕乐。在歌女的语娇声颤和娉娉袅袅的身姿中，燕乐离“雅”越来越远。

三、 胡夷里巷之曲的兴盛

饮妓们大多来自民间。她们在酒筵上所唱之乐曲主要是在民间广泛流传的胡夷里巷之曲。初盛唐时期统治者害怕这种音乐“乱人心志”而加以遏止，在乐律和曲调上加以各种限制。比如中宗时，清源县尉吕元泰就请禁民间演唱《苏幕遮》[22]，而民间，大量的曲调在流行。歌妓们用这些曲调填词歌唱，经过一定加工再配以器乐，便产生了新颖的长短句歌曲——曲子。《云谣集杂曲子》便是开、天年间民间曲子词的汇集。

胡夷里巷之曲的来源包括北朝旧曲和汉民族传统曲调。北朝旧曲，指北方少数民族音乐，即《隋书·音乐志》所谓“其哀管新声、淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲。”这些北方民间曲调传入中原后，与中原音乐相融合，成为新俗乐的基础。尤其是天宝年间，胡乐第二次入华：

> 又有新声河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。 《旧唐书·音乐志》

而后天宝十三年，玄宗下令，“诏道调法曲与胡部新声合作”[23]。于是，胡、俗乐之间的最后樊篱终于被打破，胡乐在宫廷获得了与俗乐同等的地位。人们对胡乐的喜爱，不再有来自官方的限制。胡部新声以不可荡之势席卷了朝野上下。据《太平广记》卷一四零引广德《神异录》

曰："天宝中，乐人及闾巷，好唱《胡渭州》，以《回纥》为破。"《朝野佥载》卷一曰："龙朔以来，人唱歌名《突厥盐》。"《安禄山事迹》（下）载："开元、天宝中，人间多于宫调中奏《突厥神》。"所谓《胡渭州》、《回纥》、《突厥盐》、《突厥神》等等，都是在广大里巷流行的胡夷之乐。中晚唐时代的元稹，在他的《法曲》诗中，生动地写出了西域音乐与文化盛行于当时社会的真实情况，"女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐"，"胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊"。当时的酒筵歌舞，深受其影响。据王昆吾《唐代酒令艺术》考证，中晚唐酒筵上盛行的著辞曲《菩萨蛮》、《倾杯乐》、《柘枝》、《三台》等都来源于北方少数民族的送酒风俗，这些曲子大多兼为舞曲，舞曲的特点是舞拍的节拍迅急。这可以从"促舞递繁吹"、"腰凝舞拍密"[24]以及"急挥舞破催飞燕，慢逐歌词弄小娘"[25]等诗句中看出。此外，它们一般用鼓乐和琵琶伴奏，节奏鲜明，旋律急促欢腾。比如白居易《柘枝妓》描写舞妓表演柘枝舞：

> 平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。

又如元稹《琵琶歌》：

> 泪垂捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩。因兹弹作《雨霖铃》，风雨萧条鬼神泣。一弹既罢又一弹，珠幢夜静风姗姗。低回慢弄关山思，坐对燕然秋月寒。月寒一声深殿磬，骤弹曲破音繁平。百万金铃旋玉盘，醉客满船皆暂醒。

如此喧腾的音乐风格正是胡音声的特色，它的酣畅淋漓的表情方式就是通过这种鲜明的节奏体现出来的。这些酒宴歌舞曲经过妓女的演唱和传播，很快在社会上风行起来，并对曲子词的节奏和体式产生了直接的影响。象温庭筠的大部分曲子词就都属于"繁音促节"，这正是胡夷之曲对曲子词影响的痕迹：

> 莺语，花舞，春昼午，雨霏微。金带枕，宫锦，凤凰帷。柳弱蝶交飞，依依。辽阳音信稀，梦中归。 《诉衷情》

此词中，两字、三字句式大量交替使用，反映了变化多端的曲子节奏。王昆吾《唐代酒令艺术》说："对于曲子辞来说，音乐所能提供的格律条件，主要是曲体、节奏两个条件。"因此，这曲子词节奏特点的形成，最大的功劳莫过于是胡夷之曲了。

里巷之曲多为汉族民间传统曲调。任半塘先生《唐声诗》云："开元以前，中外之声犹相抗；开元后，胡部新声益张，华夏旧声已绌，惟民间情况必仍有不同。"在民间，尤其是南方地区，吴声西曲较胡部新声更

广为流传。当时的流行曲调，基本上是清乐风格或南方风格的曲调。敦煌舞谱所用曲，《南歌子》、《南乡子》、《凤归云》、《浣溪沙》就属于南方歌曲。正如王昆吾所指出的：

> 唐五代辞人所用曲，自温庭筠以后有130曲，其中仅《菩萨蛮》、《倾杯乐》、《柘枝》、《三台》（含《突厥三台》、《甘州》（含《甘州遍》）等屈指可数的几曲具有胡乐和“胡音声”的渊源。 《唐代酒令艺术》

这反映了中晚唐酒筵音乐出现了向南方风格复归的现象。由于北方连年征战，南方相对稳定的政治局面使得文化中心逐渐向南转移，饮宴中心开始转移到了南方。当时著名的歌妓，很多都是南方歌妓。象江陵的杨琼，江西的张好好，京陵的杜秋娘，杭州的吴二娘、沈平、商玲珑、谢好好，越州的盛小丛等等。此外，还有诗词中提到的许多不知名的歌女，她们也都来自南方。如《本事诗》卷一所提到的浙西郡妓：“韩晋公镇浙西，戎昱为部内刺史。郡有酒妓，善歌。”张又新诗《赠广陵妓》中提到的广陵妓。妓女地方化的现象和文人艺术活动中心的南方化有密切的关系。《隋唐五代燕乐杂言歌辞·前言》曰：“中晚唐文人辞多作于江南；凡可考籍贯的佛教歌赞辞作者，几乎都活跃在吴楚地区；而唐代广为流行的曲子，如《竹枝》、《渔夫》、《杨柳枝》、《南歌子》、《长相思》、《乌夜啼》等等，恰恰产生和流行于江南流域。”这个说法是很有根据的。当时的曲子词作者，很多本身就是南方人。比如顾况是苏州海盐人、张籍是江苏苏州人、张志和是婺州金华人、戴叔伦是润州金坛人（今属江苏）人、皇甫松是睦州新安人。而有些词人，虽然原籍是北方，但是都有南方生活的经历，其创作地点基本上也是在南方。比如，刘禹锡原是洛阳人，后因王叔文事坐贬外放，在四川建平写了《竹枝词》等词：

> 四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽。卒章激讦如吴声，虽伧佇不可分，而含思宛转，有《淇澳》之艳。
>
> 《竹枝词》序

白居易原为太原人，后为杭、苏二州刺史，《唐语林》卷二载：

> 长庆二年，白居易以中书舍人出任杭州刺史。杭州有官妓商玲珑、谢好好者，巧于应对，善歌舞。白居易日以诗酒于之寄兴。元稹在越州闻之，厚币来邀玲珑，白遂遣去，使尽歌所唱之曲。

他的《江南好》就是一首著名的赞美江南美景的歌词。

> 江南好，风景旧曾谙。日初江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南？

又如温庭筠，虽然是太原人，但他一生有大部分的时间是在南方度过的。他的《西洲词》和《堂堂》的调名下皆注有“吴音”二字。所以，南方文化和音乐对这些文人的曲子词创作的影响无疑是很明显的。南方音乐特点在于其清丽和柔美。“从容雅缓”的清商乐主要就是在南方流行。正如魏征《隋书·文学传叙》所说的：“江左宫商发越，贵于清绮。”

> 南曲则纤徐绵缈，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚。 徐渭《南词叙录》

> 以辞而论，南多艳婉，北杂羌戎；以声而论，南主清丽柔远，北主劲激沉雄。 谢元淮《填词杂说》

此处虽指元代南北曲而言，实际上却概括出南北声乐的主要区别。“纤徐绵缈，流丽婉转”、“柔媚”、“艳婉”正是南方文化和南方音乐的特点。南方音乐婉转舒缓的风格赋予了曲子词柔媚的声情，在吴音软软，吴曲款款中，南方里巷之曲奠定了曲子词的声情。

这些胡夷里巷之曲经由歌妓的传唱，很快就被人们接受，并受到了人们，尤其是文人们的喜爱。一部分和歌妓接触比较频繁的文人，开始投入曲子词的创作当中：

> 自胡夷里巷之曲流行于世，歌者无不从风而靡，于是文人之作曲者，也便从风而靡。先是拟仿胡夷里巷之曲，写出他们的词……其后，歌客词人，则便由此而别创新声，另翻雅调，自己制谱，自己填词，于是，词调乃日益繁多。 郑振铎《词的启源》

一时间，新声竞起。

[1] 刘熙载《艺概·词曲概》
[2] 元微之《乐府古题序》
[3] 丘琼荪《燕乐探源》
[4] 《旧唐书 ·音乐志》
[5] 《续通典·清乐部》
[6] 转引自《唐代酒令艺术》
[7] 《碧鸡漫志》
[8] 转引自《温庭筠辨析》
[9] 凌廷堪《燕乐考源》
[10] 《唐宋词百科大辞典·法曲》
[11] 白居易《法曲》诗序
[12] 温庭筠《陪金陵府相中堂夜宴》
[13] 《长安春》
[14] 《北里志》
[15] 《开元天宝遗事》上
[16] 《酬翰林白学士代书诗一百韵》
[17] 杜牧《遣怀》
[18] 转引自王晓骊《逐弦管之音,为侧燕之词》,人民大学复印资料,一九九七年第八期
[19] 杨炎《赠元载歌妓》
[20] 白居易《与牛家妓乐雨夜合宴》
[21] 白居易《杨柳枝二十韵》
[22] 《新唐书·宋务光传》
[23] 《新唐书·礼乐志》
[24] 白居易《六年春赠分司东都诸君》
[25] 元稹《筝》

第三章 温庭筠艳科词是中晚唐燕乐的产物

"词以艳丽为本色，要是体制使然。" 《金粟词话》

"作词与作诗不同……不看些艳语，又不似诗家体制。"

《乐府指迷》

所谓"体制"，即是指词所依赖的音乐。在中晚唐燕乐逐渐从典雅向绮靡演变的的时候，温庭筠的词走上艳科之路，应该说正是顺应了燕乐的变化。

一、 娱宾遣兴，男子而作闺音

曲子词在民间刚产生时，主要是人们抒情表意的工具。如任二北先生所说："凡有井水处即有歌调，井水出，则歌出。"[1] 故而，无事不可入词，无意不可入词。这点我们从现存的敦煌词中可以了解到。"今兹所录，有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。其言闺情与花柳者，尚不及半。"[2]"年少将军佐圣朝，为国扫荡狂妖。弯弓如月射双雕，马蹄到处阵云消。"(《望远行》)这是描写守边志士忠贞为国；"莫攀我，攀我太心偏。我是曲江临池柳，这人折了那人攀。恩爱一时间。"(《望江南》)这是反映都市妓女的不幸遭遇；"清明节近千山绿，轻盈士女腰如束。九陌正花香，少年骑马郎。罗衫香袖薄，佯醉抛鞭落。何用更回头，谩添春夜愁。"(《菩萨蛮》)这是士女游春的景象。可见，敦煌曲的内容是相当广泛的。

至于早期的文人词，题材内容也比较广泛。他们的词有表现士大夫情怀的，如张志和的《渔歌子》：

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥．青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。 其一

有表现乡情的，如白居易的《忆江南》：

江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南？ 其一

还有描写爱情的作品如白居易的《长相思》、刘禹锡的《潇湘神》；描写边塞风景的韦应物与戴叔伦的《调笑令》等等。

当妓宴逐渐流行以后，一部分民间曲子词因为要适应歌妓演唱，已逐

渐向艳歌发展。比如《云谣集杂曲子》。龙沐勋称："三十首中，除怨征夫远去，独守空闺之作外，其他亦为一般儿女相思之词，无忧生念乱之情。"[3] 云谣词多为歌女歌唱之词，有的词作者便是歌女，故而歌词多言闺情，但她们作词大多只求能"务于管弦"，并未求声词的谐和。而文人歌词中的士大夫情怀和诗歌韵味显然与日趋绮靡的酒筵音乐不适应。这一方面是因为受了正统诗教思想影响的结果。艳词虽然风行中晚唐社会，社会各个阶层对之都喜爱有加，但事实上，人们对它的态度还是非常鄙视的。下面两条材料可以证明这一点：

> 裴诚郎中与举子温岐为友，好作歌曲。周德华乃刘秀女，女子善歌杨柳词，有以温、裴词令德华唱，则音韵所陈，为浮艳之美，德华终不取，二公恨焉。
>
> 《唐宋词人年谱》转载《古今诗话》引《增修诗话总龟》二十一
>
> 裴郎中诚，……既入台，而为三院所谑曰："能为淫艳之歌，有异清洁之士。 《云溪友议》卷下

周德华不过是一女优伶，尚鄙浮艳之词，可知多数人，尤其是文人，对艳词的创作是不屑一顾的。如杜牧《唐故平卢军节度巡官陇西李府君墓志铭》中曾经引述李戡攻击元稹、白居易某些艳诗，称之为"淫言蝶语"、"纤艳不逞"。《北梦琐言》也称："晋相和凝，少年时好为曲子词，而晚时颇悔。"《旧唐书》称温庭筠"士行尘染，好为浮艳之词"，显然是把温庭筠"好为浮艳之词"当作其道德上的一个污点。另一方面，初盛唐时期雅正的音乐风格在中唐以后仍然有影响力。当胡夷里巷之曲到处流传，胡夷之乐不绝于耳时，刘禹锡、白居易的歌词所选用的曲调仍多来自民间的吴歌西曲，这些吴歌西曲，艳则艳矣，然"终不失古士君子之风"。

但温庭筠却和他们走了一条不同的路。其根本原因在于温庭筠的曲子词自觉地适应了中晚唐燕乐的变化与妓乐声情的需要。

温庭筠和歌妓的关系非常密切：

> 庭筠少年，其所得钱帛，多为狎邪所费。 《玉泉子》
>
> 徐商镇襄阳，署巡官，不得志。去归江东。令狐綯方镇淮南，庭筠怨居中时不为助力，过府不肯谒。丐钱杨子院，夜醉，为罗卒击折其齿，诉于綯。 《新唐书》卷九十一《温大雅传》附《庭筠传》

"杨子院"为青楼。温庭筠曾云游江南，江淮乃妓女云集之地，以温庭筠之放浪形骸，把"钱帛"用于青楼是不足为奇的。温庭筠后来又多次到长安等地应试和干谒，使得他有更多的机会和歌妓接触。因为唐代举子和妓女的交往是非常频繁的。《北里志》序云："诸妓皆居平康里，举子新

及第，进士三司幕府，但未通朝籍，未直馆殿者，咸可就诣。如不惜所费，则下车水陆备矣。”鲁迅先生在《中国小说史略》中亦指出：“唐人登科之后，多作冶游，习俗相沿，以为佳话。”据夏承焘先生《唐宋词人年谱》考，温庭筠开成四年己未（公元839年）秋试京兆；宣宗大中元年丁卯（公元847年）在京师应进士试；宣宗大中九年乙亥（公元855年）试有司。温庭筠是个很有才华的人，但他的仕途却非常坎坷，直到晚年，才谋得国子监助教一职。功名未就，怀才不遇，内心的痛苦是不言而喻的。而秦楼楚馆的笙歌丝竹无疑能让他暂时排遣心头的郁闷，况且青楼里还有善解人意、聪明美丽的红颜知己。“公卿家无赖子弟裴诚、令狐缟之徒，相与狎饮，酣醉终日，由是累年不第。”[4]可见，温庭筠在京师期间，定是平康里的常客。温庭筠的好友段成式有《嘲飞卿七首》，记录了他和歌妓的交往：

醉袂几侵鱼子，飘缨长胃凤皇钗。知君欲作《闲情赋》，应愿将身作锦鞋。 其一

曾见青楼一个人，入时装束好腰身。少年花蒂多方思，只向诗中写取真。 其二

柳烟梅头隐青楼，残日黄鹂语未休。见说自能裁袖腹，不知谁更著頭。 其四

愁机懒织同心苣，闷绣先描连理枝。多少风流词句里，愁中空咏早环诗。 其五

诗中既然提到“青楼”，可知这位与温庭筠感情笃厚的女子来自烟花之地。温庭筠诗词中有许多咏及歌妓的篇作，象诗歌中的《苏小小歌》、《懊恼曲》，还有前文提到的《杨柳枝》其五、《菩萨蛮》其二、《归国遥》其一等词，如此众多的歌妓形象证明他是非常熟悉她们的生活的。“温庭筠以宫体与倡风入词，并非是空中传恨，而是以他的狭邪狂游为背景，以他与柔卿等的青楼恋情为内容的。”[5]柔卿为一妓女名。断成式又有《柔卿解籍戏呈飞卿三首》：

长担犊车初入门，金牙新醞盈深罇。良人为渍木瓜粉，遮却红腮交午痕。 其一

最宜全幅碧鲛綃，自裥春罗等舞腰。未有长钱求邺锦，且令裁取一团娇。 其二

出意挑鬟一尺长，金为钿为簇钗梁。郁金种得花茸细，添入春衫领裹香。 其三

唐代营妓籍属乐营，温庭筠既肯为柔卿解籍，当知他与柔卿的关系非同一般。王昆吾在《唐代酒令艺术》中指出：“《云谣集杂曲子》，半数以

上出于盛唐，大部分以女子口吻唱出，多咏闺室之思、征妇之怨和受抛离之苦。在这些女子形象中，妻妾成分多而妓女成分少，因而辞中甚少写艳情。……中晚唐著辞的内容便不是这样。……这些内容，只有在狎妓生活中才能产生。”可见，青楼妓院正是孕育温庭筠艳科词的温床。他的大部分歌词都是为歌女演唱而作：

> 裴郎中缄，晋国公次子也。足情调，善谈谑，与举子温岐为友，好作歌曲。迄今饮席多是其词焉。……二人又为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也。 范摅《云溪友议》

除了一般日常青楼的狎乐之外,温庭筠还有一部分歌曲是为宫廷、豪门娱乐所作,是写给宫廷、豪门里的歌妓演唱的。《北梦琐言》卷四载：

> 宣宗爱唱《菩萨蛮》词，令狐相国假其（指温庭筠）新撰密进之，戒令勿他泄，而遂言于人，由是疏之。

为了获取功名,温庭筠曾多次干谒一些达官显贵,如令狐綯等,还有他的诗文中提到的封尚书、崔相公、庄恪太子等人。此外,他还曾投诗当时的名臣裴度、李德裕,以求援引。为求举荐,他投其所好,创作了一些艳词以供侑酒佐欢、娱宾遣兴之需。

“最初的词，不过是为歌女所唱，为达官、富户、文士、商客侑酒助觞的；适应歌女侑酒的需要，非香艳之词不办。”[6] 为了适应歌唱的场合及听歌者的审美心理，同时为了适应唱歌者的音质，强调它的入唱性，在歌词创作时，自然就倾向婉约、绮靡、香艳。再加上当时社会的音乐风格因为酒筵歌舞的兴盛而日趋绮靡，温庭筠精通音律，“善鼓琴吹笛，有弦即弹，有孔即吹，何必曩桐柯亭也。”[7] 又极富才情：

> 庭筠才思艳丽，工于小赋。每入试，押官韵作赋，凡八叉手而八韵成。时号“温八吟”。 《全唐诗话》
>
> 庭筠工为辞章，与李商隐皆有名，号“温李”。 《新唐书》
>
> 温庭筠能逐弦管之音，为侧艳之词。长于诗赋，为京师人士所推重。 《旧唐书》卷一百九十下

声和词俱擅长的才华使他不仅能敏锐地把握住中晚唐燕乐的变化，而且以词适声，在曲子词创作时男子却作闺音，用旖旎近情的语言描绘婉约柔媚的闺房情思，以适应晚唐燕乐“重女音”、“尚婉媚”的绮靡风格，使得歌词在艺术风格审美特征上与音乐表现出一致性,如张惠民所言的“声必软美而词必尚婉媚，共同表现出柔婉的女性美。”[8] 因此，和乐应歌正是温词走入闺房，走向艳科的显证。

二、柔美的南方风情

温庭筠柔媚香艳词风的形成除了酒筵歌舞场合的特殊要求外，中晚唐音乐风格南方化的影响也是很重要的。

温庭筠的行踪，据夏承焘考证："可考行迹者，以关中、金陵为最多，江、淮、湘、鄂次之。"[9]可见，他在江南曾居住过很长一段时间：

初从乡里举，客游江淮间，扬子留后姚勖厚遗之。庭筠少年，其所得钱帛，多为狎邪所费。勖大怒，以故庭筠卒不中第。 《玉泉子》

吴兴沈徽云：温舅曾于江淮为新表榜楚，由是改名焉。

《北梦琐言》卷四

徐商镇襄阳，避巡官，不得志，游江东。 《唐才子传》

由此可知，温庭筠少年时曾在江南逗留过，而在襄阳的时间，据夏承焘考证大概是在懿宗咸通元年庚辰，即四十九岁，不久他就离开襄阳，客居江陵了。而他的诗歌《钱塘曲》、《苏小小歌》、《南湖》、《萧庙》、《题贺知章故居》，是在浙中所作；七律《寄裴乞钓钩》："一随菱櫂谒王侯，深愧移文负钓舟。今日太湖风色好，却将诗句乞鱼钩。"却显然是在太湖所作。所以，温庭筠一定不只一次下江南，而且去过的地方一定为数不少。顾肇仓先生指出："庭筠诗中，言其故乡太原者甚少，而言江南者反甚多。恐幼时已随家游江淮，为时且必甚长。"[10]在他的诗作《敕勒歌》中，温庭筠甚至以江南客自称。可见他对江南的深厚感情：

敕勒金帻壁，阴山无岁华。帐外风飘雪，营前月照沙。羌儿吹玉管，胡姬踏锦花。却笑江南客，梅落不归家。

南方生活和经历对他的词创作影响很大。第一，他的词中出现了许多富有南方地域色彩的景物和风情：

菩萨蛮其二	江上
菩萨蛮其四	双鸂鶒
菩萨蛮其五	越溪曲
菩萨蛮其六	吴山碧、江南岸
菩萨蛮其十四	吴宫远
更漏子其五	背江楼、临海月、京口路
归国遥其一	越罗春水绿
酒泉子其三	楚女不归，楼枕小河春水
杨柳枝其三	苏小门前柳万条
杨柳枝其七	景阳楼畔千条路
河渎神其一	楚山无限鸟飞迟

河渎神其二	西陵风雨潇潇
河渎神其三	水村江浦过风雷，楚山如画烟开
清平乐其二	南浦莺声断肠
遐方怨其一	断肠潇湘春雁飞
思帝乡	唯有阮郎春尽，不归家
望江南其二	望江楼
河传其一	江畔、仙景个采莲女
河传其二	若耶溪
河传其三	南苑
荷叶杯其一	采莲时
荷叶杯其二	楚女欲归南浦

这些词，单就字面看，约22首，占温庭筠歌词总数的33%，比例是相当大的。歌词有的写江南景色，如青山、绿水、小溪、渡口、水村；有的写江南地域，如“景阳楼”（今江苏省南京市内）、江上（指长江一带）、楚地（即今湖北一带）；有的写江南人物，如采莲女；还有一些是写江南典故，如阮郎之典（指汉刘晨、阮肇入天台山采药遇仙子之事）。这些秀丽的江南风光，一方面构成了温庭筠歌词婉约柔美的词境，另一方面则以其旖旎、纤细衬托出了女性情感的委婉和细腻。

第二，温词在题材和表现手法上深受南方乐府民歌的影响。魏晋南北朝时的乐府民歌，其地域特点非常明显。北方民歌风格粗犷，题材广泛；比如《敕勒歌》中苍茫的草原大漠，“敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”还有《木兰诗》中威武的巾帼英雄形象，“阿爷无大儿，木兰无长兄。愿为市鞍马，从此替爷征……万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。”而相应的南朝民歌，却风格柔婉，专主恋情。如《子夜歌》：“宿昔不梳头，丝发披两肩。婉伸郎膝上，何处不可怜。”《西洲曲》：“忆郎郎不至，仰首望飞鸥。鸥飞满西洲，望郎上青楼。”绮艳柔媚，温情脉脉。温庭筠歌词清一色的艳情主题和婉约柔媚的词风显然是汲取了南方乐府民歌的营养。此外，民歌的表情方式在温词中也不乏例子。比如两首《新添声杨柳枝》：

一尺深红蒙蜘尘，天生旧物不如新。合欢桃核终堪恨，里许元来别有人。 其一

井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知？ 其二

这两首词都运用了南方民歌中常用的比喻和谐音双关的手法来写情。第一首以“人”代“仁”，既指桃仁，也指其丈夫另有新欢的人。第二

首以“烛”代“嘱”，以“围棋”指“违期”，写女子对其郎君的嘱托，“玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知？”以骰子上的红豆来比喻自己的深情。非常有民歌特色。而另一首歌词《南歌子》：“手里金鹦鹉，胸前绣凤凰。偷眼暗形相，不如从嫁与，作鸳鸯。（其一）”其表白爱情大胆直率，截然不同与温庭筠其他歌词的含蓄蕴藉，也明显地带有“乐府遗风”。

三、 繁音促节的歌词格律

中晚唐时期，整个社会崇尚新声成为了一种风尚。据王昆吾统计，晚唐五代的曲子辞调，三分之二左右是新声曲调。[11] 所谓“曲里歌声不厌新”，“轻新便妓唱”[12] 人们不仅在曲调上求新，而且已不满足旧有的歌词。

古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。 白居易《杨柳枝》

李益诗名与李贺相符，每一篇成，乐工争以赂求取之。 《旧唐书》

宣宗妙于音律，每赐宴前，必制新曲，俾宫婢习之。

《能改斋漫录》卷十六

乾符五年，许州刺史薛能于郡阁与幕中谈宾酣饮酩酊。因令部妓少女作《杨柳》健舞，复歌其词。无可听者，自以五绝为《杨柳》新声。

全唐诗卷五六一载薛能《杨柳枝》词小序

而温庭筠也积极地投入了这场音乐革命中，并且毫无疑问地成为了弄潮人。他不仅从音乐出发，在题材内容上对诗词进行了自觉的文体划分，而且在曲子词的格律上进行了大胆的尝试。

首先，为了适应应歌的需要，他开始大量创作长短句歌词。

初盛唐时期，歌曲的形式主要是声诗：

唐初歌词多是五七言诗，后渐变成长短句。 《苕溪渔隐丛话》

自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法至唐不传，其所歌者皆绝句也。

《四库提要·词曲类》

自《三百篇》不被管弦而古乐府之法兴，乐府亡而唐人歌绝句之法兴。

《赌棋山庄词话》

从当时的歌曲实际情况来看，确是如此。如郭茂倩《乐府诗集》所收近代曲辞，主要就是齐言声诗。又如《碧鸡漫志》所载“旗亭赌唱”之事：

开元中诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮，梨园伶官亦招妓聚燕。三人私约曰：“我辈擅诗名，未定甲乙，试观诸伶讴诗分优劣。”一伶唱昌龄二绝句云：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚帆孤。洛阳旧友如相问，一

片冰心在玉壶。　　奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊，玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”一伶唱适绝句云：“开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞？犹是子云居。”之涣曰：“佳妓所唱，如非我诗，终身不敢与子争衡；不然，子等列拜床下。”须臾，妓唱：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”之涣揶揄二子曰：“田舍奴，我岂妄哉！”

所以，王灼指出：“李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。”《蔡宽夫诗话》亦提到：

大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞与和声相叠成音耳。予家有古《凉州》《伊州》辞，与今遍数悉同，而皆绝句诗也，岂非当时人之辞为一时所称者，皆为歌人窃取而播之曲调乎？

初盛唐时期的这种歌诗方式和其燕乐崇尚雅正是一脉相承的。因为统治阶级倡导雅乐，反对“繁声淫奏”，造成了音乐旋律和节奏上缺乏变化。反映到歌词的创作中，就出现了以声诗入乐为主的现象。声诗整齐的句式配上中正的音乐，正反映了初盛唐乐曲的发展倾向。这种音乐思想甚至影响了中唐以后的文人词创作。象白居易在他的《法曲》诗中对胡乐就是持排斥态度：“愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵”。而《五弦弹》则以“以恶郑卫之夺雅为旨”[13]。所以，他们的词创作还是以传统的齐言声诗为主。即便是长短填词，亦不脱写诗的笔法，诗的意境：

词之起源……不过由于中唐诗人，就乐谱之曲折，略变整齐之诗句，作为新词，以祈便于歌唱而已。故白居易、刘禹锡诸人之词，其风味与诗无大异也。　　《诗词散论》

唐时，古意亦未全丧。竹枝、浪淘沙、抛毬乐、杨柳枝乃诗中绝句，而定为歌曲。　　《碧鸡漫志》卷一

中唐之时，胡夷里巷之曲渐兴，燕乐乐曲“繁声淫奏，数不胜数”，而声诗的体式却很有限，任半塘《唐声诗·格调》中所列声诗共十七格：五言四句四十九调、五言六句七调、五言八句二十三调、五言十二句一调、五言十六句一调、五言二十句一调、六言三句一调、六言四句五调、六言六句一调、六言八句三调、七言二句一调、七言四句四十九调、七言六句一调、七言八句九调、七言十句一调、七言十二句一调，而其中常用的不过三四格。单一的声诗已不能满足多变的音乐了。于是在民间，有人进行了因乐填词的尝试。“收入《敦煌歌辞总编》的唐、五代曲子词一千三百余首，其中约一百二十多首是女艺人应歌之作，明显带有曲艺表演的痕迹。”[14] 歌妓乐工看到这种新兴的音乐形式更适合燕乐的曲调，故而，在

表演中就采用了它们。多变的燕乐宫调给了民间艺人很大的发挥空间。富有节奏感的燕乐配上长短不一的句型，淋漓尽致地表达出人们的情绪。所以，长短填词在民间逐渐盛行起来并产生了大量的曲子词。温庭筠从民间艺人的创作中汲取养料，不仅参差其句，而且因声填词，更显曲折。“凡歌辞，考之与事不合者，但因其声而作歌尔。”[15] 他的六十六首词中，除《杨柳枝》一调外，其余都是长短句。而且一反当时歌词以五七言句式为主的体式，在句式上变化多端。

河畔，相唤，晓妆仙。仙景个女采莲，请君莫向那岸边。少年，好花新满船。　红袖摇曳逐风暖，垂玉腕，肠向柳丝断。浦南归，浦北归，莫知。晚来人已稀。　《河传》其一

一点露珠凝冷，波影。满池塘，绿茎红艳两相乱。肠断，水风凉。

《荷叶杯》其一

第一首词五十六字，分上下片，共有十四个句子，句式为二二三六七二五　七三五三三二五，包括的句式有两言、三言、五言、六言和七言；第二首词二十三字，共有六个句子，句式为六二三七二五，包括的句式有两言、三言、五言、六言以及七言。这两首歌词，不管是单片（《荷叶杯》）还是双片（《河传》），句数都相当多，并且都用到了五种句式，这五种句式参差交错排列着，极富变化，尤其是两言、三言等短促句式的运用，造成了繁音促节的旋律，完全打破了近体诗整齐、单一、呆板的格局，显得灵巧而多变。清人查礼曾说过：“情有文不能达、诗不能通者，而独于长短句中可以委曲形容之。”[16] 温词中幽微隐约的情感如果不依赖这种跳跃迷离的句式，是很难确切、精微地表达出来的。

其次，为了淋漓尽致地表现歌词委婉曲折的声情，温庭筠在词韵上更是精心安排。唐五代时，词韵有五种格式：平韵格、仄韵格、平仄韵转换格、平仄韵错叶格和平仄韵环抱格。有人统计，中唐词４２调，其中平韵格３１调，占７３％；仄韵格９调，占２１％；平仄韵转换格１调，占２％；平仄韵错叶格１调，占２％[18]。而在温庭筠的１８调词，平韵格７调，占３９％；仄韵格１调，占５％；平仄韵转换格４调，占２２％；平仄韵错叶格５调，占２８％；平仄韵环抱格１调，占５％。从数据的对比中，我们可以发现，温词平仄韵错叶格和平仄韵转换格词调明显增加。相应的，平韵格和仄韵格词却减少不少。平仄韵错叶格和平仄韵转换格摆脱了平韵格和仄韵格的单一，平仄韵相互交错，富于变化。如《更漏子》：

柳丝长，春雨细，花外漏声迢递。惊塞雁，起城乌，画屏金鹧鸪。　香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂，梦长君不知。　其一

这首词上片、下片换用四个韵，上片“细”、“递”为一韵，“乌”、“鸪”为一韵，“薄”、“幕”、“阁”为一韵，“垂”、“知”又为一韵，平韵仄韵两两交叉，变化多端，难怪俞彦《爰园词话》会说：

晚唐五代小令填词用韵，多诡谲不成文者，聊为之可耳，不足多法。

但这种灵活的换韵方式却更适应歌词声情的起伏变化，显出宛转、细腻、尽致的滋味来，避免了情感表达时因受韵脚的限制而变得板滞。此外稠密的韵位安排在传达本词声情上也发挥了很重要的作用。因为韵位安排得疏，则声情便显得舒徐迟缓；韵位安排得密，则声情便显得紧急迫促。初盛唐词，韵位的安排基本上与诗相同，大多隔句押韵，显得不紧不慢，从容不迫，但声情变化不大，比较难以传达音乐上那种繁音促节的美妙。中唐以后词，韵位安排渐趋细密。温庭筠的这首《更漏子》虽然只有四十六字，却分为十二句，叶九韵。这样安排，在声韵上既有变化又有统一，具有一种回环流畅之美。他的《菩萨蛮》、《归国遥》、《河渎神》、《诉衷情》、《河传》和《荷叶杯》等词更是句句押韵，使得词在传达声情上更加曲折细微。

最后，在曲调创新方面，温庭筠更是不落窠臼。据日本学者青山宏统计，唐代诗人中创作词的人数大概有四十几个。一般一个诗人使用的词调多数是一、二种，作品的数量也只有数首而已。其中创作最多的是吕洞宾，使用的词调有十七种，作品数量是四十八首，但内容全部与道术有关。除他以外，就数刘禹锡和白居易，所用词调都是七种，作品的数量分别是四十一首和二十九首。而《花间集》载有温词六十六首之多，所用曲调达十八支[18]。数量之多，居于首位。除此之外，早期文人开始歌词创作是受民间词的影响，比如中唐诗人刘禹锡，据《旧唐书》列传第一六零载：

禹锡在朗州十年，唯以文章吟咏，陶冶情性。蛮俗好巫，每淫祠鼓舞，必歌俚辞。禹锡或从事于其间，乃依骚人之作，为新辞以教巫祝故武陵溪洞间夷歌，率多禹锡之辞也。

所以，他在词调的选择上就比较单一和保守。刘禹锡歌曲《尊前集》载有七调，其中《杨柳枝》、《竹枝》、《纥那曲》、《浪淘沙》、《潇湘神》五调都属于民间歌谣。而温庭筠的歌词，有的采用流行曲调填写，如《清平乐》、《菩萨蛮》、《梦江南》、《酒泉子》、《杨柳枝》和《南歌子》等；有的改造旧曲调以制成新的乐曲，如《新添声杨柳枝》；而《玉蝴蝶》、《番女怨》、《更漏子》、《河传》、《定西番》、《河渎神》、《归国遥》、《遐方远》、《诉衷情》、《荷叶杯》、《女冠子》以及《思帝乡》等十二个曲调的歌词则始见于温词。其中四调，据任二北

先生考：《番女怨》、《玉蝴蝶》、《更漏子》、《河传》曲调只见于温词，当属他自创调，或利用民间新声制词。以《更漏子》为例：

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。 梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

《更漏子》其六

这首词句式参差，节拍短促，叶韵稠密，委婉曲折地表现了词中人的宛转情思，正体现了温庭筠对词体美的一贯追求。

---

[1] 任二北《敦煌曲初探》
[2] 王重民《敦煌曲子词集叙录》
[3] 龙沐勋《词体之演进》
[4] 《旧唐书》
[5] 吴熊和《唐宋词通论》
[6] 华钟彦《花间集注》
[7] 辛文房《唐才子传》
[8] 张惠民《宋代词学审美理想》
[9] 参夏承焘《唐宋词人年谱·温飞卿系年》
[10] 参夏承焘《唐宋词人年谱·温飞卿系年》
[11] 《唐代酒令艺术》
[12] 元稹《见人咏韩舍人新律诗戏赠》
[13] 陈寅恪《元白诗笺证稿》，转引自傅正谷《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》
[14] 秦序《中国音乐史》
[15] 温庭筠《黄昙子歌》序
[16] 查礼《铜鼓书堂词话》
[17] 詹亚园《从句法、韵型看唐五代词之体式演进》
淮北煤师院学报社科版一九九三年第三期
[18] 青山宏著　程郁缀译《唐宋词研究》

结论

中晚唐时期，音乐中心已由宫廷转移到了民间，管弦冶荡的胡夷里巷之曲取代了宫廷燕乐的地位，成为社会的主流音乐，促使燕乐由雅正演变为绮靡。温庭筠艳科词的形成正是燕乐这一变化的结果。温词为了满足士大夫娱宾遣兴的需求，男子而作闺音，以旖旎近情之词，描写女性香艳的体态和宛转的情思。词旨香艳浮靡。在当时就受到一部分人的指责。但他的词却和燕乐的绮靡相适应，故而受到后世倚声填词家的推崇。尽管后世词出现了苏辛之变，但词体总体风格和它不同于诗的“个性”却首先是由温庭筠所造就的。词史上“词为艳科”传统的奠定，温庭筠功不可没。

主要参考书目：

1、《燕乐探源》	丘琼荪著	
2、《旧唐书》	(后晋)刘昫等撰	中华书局点校本
3、《新唐书》	(宋)欧阳修等撰	中华书局点校本
4、《教坊记笺订》	(唐)崔令钦撰 任半塘笺订	中华书局出版
5、《唐代酒令艺术》	王昆吾著	东方出版中心
6、《唐宋词人年谱》	夏承焘著	上海古籍出版社
7、《乐府诗集》	(宋)郭茂倩编撰	上海古籍出版社
8、《乐府杂录》	(唐)段安节撰稿	古典文学出版社点校本
9、《词与音乐》	刘尧民撰	云南人民出版社
10、《唐声诗》	任半塘著	上海古籍出版社
11、《敦煌曲初探》	任二北撰	上海文艺联合出版社排印本
12、《唐宋词百科大辞典》	王洪主编	学苑出版社
13、《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》	王昆吾、任半塘编著	巴蜀书社出版
14、《唐五代词鉴赏辞典》	潘慎等编撰	北京燕山出版社
15、《宋代词学审美理想》	张惠民著	人民文学出版社
16、《中国音乐史》	秦序编著	文化艺术出版社
17、《美的历程》	李泽厚著	文物出版社
18、《花间集注》	华钟彦著	中州书画社
19、《中国古代音乐史》	金文达著	人民音乐出版社
20、《敦煌曲子词集》	王重民辑	商务印书馆
21、《诗词散论》	缪钺	上海古籍出版社
22、《全唐五代词》	张璋　黄畬编	上海古籍出版社
23、《碧鸡漫志》	(宋)王灼	古典文学出版社
24、《宋代词学资料汇编》	张惠民著	汕头大学出版社
25、《词与音乐关系研究》	施议对著	中国社会科学出版社
26、《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》	傅正谷选释	人民音乐出版社
27、《花间集、花间集补、尊前集》	(后蜀)赵崇祚、(明)温博辑 陈红彦点校	辽宁教育出版社
28、《唐宋词通论》	吴熊和著	浙江古籍出版社

后 记

这篇论文是在导师李勤印副教授的精心指导下完成的。从选题一直到定稿，导师为我的论文倾注了大量的心血并付出了艰辛的劳动。在此，谨向恩师致以最衷心的感谢。

另外，邓小军和吴湘洲两位老师为论文的选题提出了宝贵的意见，感谢他们的关心和帮助。